大幻影－大千與董源

古原宏伸
奈良大學文學部文化財學科

一、

一九二九年四月，由中國政府主辦的第一屆全國美術作品展在上海展出。這是有史以來第一次最具規模的展覽。但南京中央大學藝術系教授徐悲鴻，卻因爲抗拒國民黨而拒絕參展，並且在《美術匯刊》上連載相關論文，與當時同是中央大學的英文系教授徐志摩，就形式主義繪畫的問題，展開一連串激烈的論戰。

徐志摩於一九二〇年在哥倫比亞大學取得碩士學位，之後又前往英國繼續深造。一九二二年回國時，就以「鴛鴦蝴蝶派」的詩人而馳名，他與當時也有著驚人的經歷，且留歐八年的徐悲鴻，展開了一場論戰。但是就在這場論戰即將分出勝負之前，徐志摩卻於南京至北京的途中，因飛機失事而逝世，享年三十五歲。五四運動以來，徐志摩以最優秀的文學家再次受到了肯定，而他的作品集也持續地刊行中。張大千與胡亞光共同製作了徐志摩的遺像，負責顏面到衣服以及題字的部分，但是我們卻看不到他對徐志摩有任何特別的眷顧。

事實上就國畫改良的方法而言，這種論戰以前也曾在《美術匯刊》上出現過，在那之後，凡是有畫家頭銜的人，似乎沒有不參加這場已呈白熱化的論戰。以「中國現代畫是不是應接受西洋畫、日本畫的影響？」「如果接受的話，又要如何來吸收呢？」作爲爭論的中心。一九三六年四月，在北京舉行了第二屆全國美展，隔年七月就爆發中日戰爭，即使在動亂期間，改革與守舊派仍然持續著雙方的爭論。

但是，本文並不想討論有關國畫改良的運動。在徐悲鴻主張「董其昌爲中國繪畫上第一形式主義……他又親教四王中年輩最高的王時敏，故以後

臺灣大學藝術期刊資料庫

四王都是他的影響，而四王就成了宮廷體，變成了沒落的典型」① 的這個時期，張大千熱衷於以石濤爲首的石谿、弘仁、八大山人等黃山派、遺民畫家的作品，他似乎沒有加入國畫改良的這場論戰。大體而言，大千是一位國畫畫家。國畫家本身對於中國畫中採取西洋畫的方法，猛烈地反對。大千之所以沒有被捲入這場運動，也許是因爲他所選擇學習的對象，並不是這場論戰的核心，即董其昌以降的正統畫家，而是石濤之故。石濤當時極受喜愛與尊崇，所以大千才沒有受到中西折衷派，文人守舊派兩陣營的責難。一九三〇年二月，也就是徐悲鴻、徐志摩兩人論戰的隔年，上海左翼美術家成立了一個組織，三月時又成立了由共產黨指導、以魯迅爲首的左翼作家聯盟，之後社會科學者聯盟等革命家文化團體也接連成立，但八月之後，皆因國民黨的掃蕩而全部解散。大千在這一連串的騷動中，似乎沒有受到影響。他的才華在政治與抗爭的歷史之外，綻放光芒。

據國立臺灣大學傅申教授所言，張大千的繪畫活動，從一九二〇年開始到三〇年代爲止，是以石濤爲中心的黃山派；四〇年代則以宋代的董源、巨然、元代的王蒙爲主；而五〇年代是以董源、巨然等爲仿古的對象，即所謂「血戰古人」。② 可是，大千做石濤直到一九五〇、六〇年代爲止，都在進行着。這樣長時間持續仿石濤的工作，是因爲對大千而言石濤深不可測。能將石濤畫作臨摹得非常逼真也罷。之後到底該如何發展下去呢？大千本身也不知道！

本來，大千應該將石濤徹底理解之後，以超越石濤的樣式，發展出具有個人風格的畫作，並且是石濤所沒有的另一種新的表現方式。以大千身邊熟識的前輩黃賓虹爲例。他是以大千也曾臨摹過、清初石谿畫作中慣有的全黑的畫面爲主，表現出瀟灑清麗的風格，不管是誰都能一眼看出那是黃賓虹的作品。可是，就大千而言，可以超越石濤格局的山水畫作品卻非常的少。

如石濤的《爲禹老道兄作山水冊》（王季遷藏）、《爲程鳴六作山水冊》（洛杉磯市立美術館藏）等衆所周知的傑出作品，大千並沒有朝著這兩件傑作的方向邁進。這也許就是作爲一位仿古畫家的極限吧。

面對大量的仿石濤作品，筆者思考著對大千而言，石濤究竟有何意義呢？他二十二歲時就以「石濤專家」而成名，爲他帶來了財富卻也隱藏著危機，因爲大千也許只是位追隨著石濤的二流畫家。仿石濤的結果，不正是招致大千只能留下臨摹的天才、製作假畫名手等虛名嗎？

① 謝里法・蔣勳合著，《徐悲鴻》（臺北：雄獅圖書公司，1977），頁119。

② 傅申，〈上崑崙尋河源：大千與董源——張大千仿古歷程研究之一〉（臺北：國立故宮博物院，張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集，1993），頁20。

大千所仿古的對象，當然不只限於石濤或黃山派而已。王蒙、文伯仁、吳彬、王建章、顧大申等也都曾經是大千臨摹的對象，確實也產生了不少優秀的作品。大千卓越的作畫技巧及才能仍是令人讚嘆不已的。但是，仿古最終仍是仿古，至於到底那種才是具有大千獨特風格的山水畫的疑問，不易解答。

二、

也許聰明的大千早已注意到這個矛盾。他創造了個人特有的題材，如墨荷、水仙、美人、高士等，無論是誰看了都會知道，那是大千所畫的作品。中國繪畫在明代以降，山水畫比花鳥人物畫更受重視。身爲一位畫家，要立足於世必須追求獨創的山水畫新境界，並且擁有個人獨特的畫風，大千對此必定有過一番格鬪。

大千所選擇的下一個目標是董源。在一九三〇年，已經有大千仿董源的作品存在了，但那時董源在大千心目中的地位，和其他大千所仿古的畫家是一樣的，並沒有特別的重要性。因此，仿董源畫還沒有真正的風貌。

一九四六年，大千提出了「仿董源有著崇高意義」的宣言。這種選擇是偶然發生的。由於日本戰敗，中國最後一位皇帝——溥儀在舊滿洲長春賣出內府的書畫，由北京琉璃廠的美術商人購得。在讓渡給大千的數件作品中，有董源的《瀟湘圖卷》（圖1），大千本人說這幅《瀟湘圖卷》以及其他另外二幅董源的作品決定了他仿古的歷程。

仿古對象從石濤到董源，也就是從十七世紀反正統的旗手、異端的畫家到十世紀正統中的正統畫家，這種仿古對象的大轉變是一般常理所無法理解的。仿古的歷史自十四世紀開始，在十六世紀時變成一種强制畫家的絶對指標。畫家作山水畫時，師法古畫，成爲不二法則。可是，類似大千這樣極端地變更學習的對象，在繪畫史上是史無前例的。這顯示出仿古的末期症狀——形式化：畫家本身就算沒有其內在的必然性，也仍然可以自由地選擇。

爲什麼選擇董源呢？大千的理由是「上崑崙尋河源」一踏上世界最高峰的崑崙山，尋找黃河的源流。這句話的靈感來自於清朝萬斯同撰的《崑崙河源考》。這麼雄偉浪漫的回響，也正符合了大千天馬行空的壯志。

但是，我們並不清楚「上崑崙尋河源」這句話的內容。而那裏是河源呢？也不能從大千的畫中得知。他在《臨巨然江雨泊舟圖》（1949，圖2）的題記中提到：

臺灣大學學術期刊資料庫

予此紙以北苑夏山圖筆法求之，
所謂上崑崙尋河源也。

然而在這圖中，那裡是崑崙、那裡是河源並不清楚。圖左側畫有依附着卵石，明暗對比强烈的山塊、幾棵直立的樹木、以及下方繫著一葉小舟。這可視爲清康熙年間顧大申以降的華亭派、和呂潛、王概等南京派，兩派的折衷。這不過是到處可見的一般山水畫而已，未知的河源在畫中也沒有呈現出來。

在没有紀年的《仿北苑華陽仙館圖》（圖3）題款中，大千自己這樣寫著：

予得江陲晚景、瀟湘圖後大悟筆法，遂作此幅。

這幅與前面所提到的《江雨泊舟圖》同是大千山水畫中仿董源的風貌。如其構圖以及題材都是取自於傳董源《夏山欲雨圖》（臺北故宮博物院藏圖，傅申教授所指出的）。③ 爲什麼大千不直接以「仿夏山欲雨圖」爲題，而引用了《瀟湘圖》和《江陲晚景圖》（所謂與《瀟湘圖》同時購得，卻可能是自作。）呢？這是否因爲大千並不認同《夏雨欲山圖》爲董源的作品？但是否也意味著無論被認同與否都可以取材自其中？

或許大千最想說的是，他起了一項革新，超越了元明清畫家所仿的董源，一口氣逼近最高峰的董源。

五代的江南畫家董源，透過半世紀之後的米芾，突然被發現，之後更由董其昌將他提昇到所謂「一個千古正宗」的最高地位。董源現存的作品，都是由董其昌來命名、改名之後，傳世至今的摹本，實際上真蹟是不存在的。接着，仿董源的理念與技法，由清初的四王及其傳人，代代相傳，隨之展開，但到十九世紀卻消失了。大千切斷這個脈絡，單刀直入，尋求所謂的董源，這或許就是「上崑崙尋河源」的真意吧！

但是，大千捨棄十一世紀以後的繪畫史的決定，似乎太過於樂天、觀念性了？在大千作了「上崑崙尋河源」的宣言之後，依然仿王蒙的作品，如《仿王蒙溪山雅會圖》（1946，A. Herridge藏）與《仿王蒙雅宜山居圖》

③ Fu Shen, *Challenging the Past－The Painting of Chang Dai-chien*（Washington D. C.：Arthur M. Sackler Gallery, University of Washington Press, 1991）, pp. 182-83.

（1954，景元齋收藏）。可是與其說他是「臨摹」王蒙，還不如說是「複製」更爲恰當。這不正是大千自己道出了，欲捕捉住被理想化並且實體已不易見到的畫家董源，無法不透過元末四大家；至於「上崑崙尋河源」只不過是一種觀念論罷了。

三、

在思考大千和董源的關係時，務必要解決有關《江陲晚景圖》的問題。

張大千去世之後，將其所藏的九十四件書畫，捐贈給臺北故宮博物院。《江陲晚景圖》原作也是其中之一。在紀念受贈的特別展圖錄的序文中，當時的副總統嚴家淦也特別提到這件作品爲「宣和（宋徽宗）舊藏的至寶」。

在絹本著色畫上方詩塘，溥心畬橫題大字一行：「大風堂供養南唐北苑副使董源畫江陲晚景無上至寶」。在下方詩塘則並列著由張大千、葉恭綽、龐虛齋、謝稚柳、吳湖帆等人所題縱書六跋。題字題跋的紀年都是一九四六年。因爲原作損傷，在圖版上細部不容易看清楚；這裡使用大千第四任夫人徐雯波女士收藏的臨本（圖4）。雖說是摹本，卻與原本毫無差別，相當出色。依大千的說法，他在北京第一次見到此圖時是一九三八年，後因中日戰爭，而不知流入何處，一九四五年日本戰敗的同時，由南京撤退，再度發現，才弄到手。另一說法是，末代皇帝溥儀於長春脫手內府藏品，大千經由北京琉璃廠古董商購得，此圖便是其中之一。至於在大千以前的流傳經歷就不得而知了。

所謂「一九三八年第一次看到，而在一九四五年時購得。」這個策劃的始末真相是：大千在一九三八年製作了此畫，在一九四五年時改稱爲董源筆。從喜龍仁的《中國繪畫》（1954）開始，針對真僞問題作了研究；之後也有不少的研究者給予不同的評價。傳爲董源的作品中，這是有特色的一幅。

按照傅申教授的說法：「這一幅比其他任何一幅畫給予大千的影響都來得大。」④ 不管傅申教授的報告如何，也不管當時一流的著名鑑賞家給予此畫多高的評價，平心而論，這幅畫還是相當新的。不要說是董源，若要斷言此畫絕不是清朝以前的古畫，也完全可以說得過去。這是張大千自己創作的。

畫面上突兀聳立的大山山麓中有廣澗的河流，一隊人馬開始行進在沿河

④ Fu Shen, *Challenging the Past--The Painting of Chang Dai-chien*（Washingion D. C.： Arthur M. Sackler Gallery, University of Washington Press, 1991）, p. 186.

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

的隄上。背着行李的侍者夾在身穿紅衣與白衣的兩位騎馬人物中，前後隨行（圖5）。奇怪的景象是，這組群像表現出行樂的氣氛，類似故事性的風俗畫。像這種遊山玩水的熱鬧氣氛，從容旅行的風景，在十七世紀（例如東京國立博物館蕭雲從的《秋山行旅圖》）之前是絶對找不到的，更何況標題是《晚景》的話，畫中的旅人應該要表現出急著趕路的光景才是。這是大千所犯下的第一個敗筆。

這一隊人馬往右前進穿過長長的土橋，更進一步走到掛有酒旗的酒屋，在茶店休息。茶店是一家由高牆圍起來的瓦房。四周的圍牆與茶店不太搭調。事實上房舍的樣子不像是茶店，倒像是普通的民家、農家（圖6）。如果酒旗招牌要掛起來的話，在有開放式門口的屋室內應該要擺設招呼客人用的長桌及長椅。若參考傳郭熙《山莊高逸圖》（臺北故宮博物院藏）其中與《江隄晚景圖》有同樣上方看得見酒旗的茶店以及下方的民家，這就會明瞭筆者在此所描述的意思（圖7）。在農家畫上酒旗是大千犯的第二個敗筆。

道路沿著流水向左彎曲，江隄上設置着低木柵，在古畫中也出現過，如李唐《夏景山水圖》（京都高桐院藏）中的木柵，繪製的目的肯定是爲了防止滑落到急流中；但在大千的畫中卻像是公園及遊樂場的設施，木柵看起來是摩登的、新的。這是大千犯的第三個敗筆。沿著道路更往前進，即會到達左側山丘樹林間隱敝的亭子。一行人應該是繞過迂迴的廣大山麓，將右上方白雲靉靆的寺觀作爲前進的目標。

威風堂堂的主山山頂占了圖面的一半大，它由複雜的岩塊組合而成，並用細長的披麻皴線條所描繪出來的。山頂、山腹上散布點綴著的灌木及點苔，這是南宗畫常用的手法。筆者從《江隄晚景圖》所感受到的失調感及成畫時間之新近是被這個主山的表現所左右。

披麻皴（使用類似將麻繩弄散的筆線，描繪出山的表面的方法）是爲了表現出江南地方圓而平靜的山容，屬於南宗畫特有的一種畫法，但這種畫法並没有被用在華北系的山水畫上。披麻皴的原始形態，不像黃公望般有從容不迫的感覺，而是用粗格的渴筆墨線來表現規模宏大的山容（圖8）。同時，爲了要描繪出南宗畫中另一種特有母題，被稱爲礬頭的卵石，細心地平行劃出寬度窄、細長均一的線條，現有馬琬的例子（圖9，景元齋藏）即可見此。筆者認爲大千的畫與這張很相近。即使到清朝的王石谷一點也没改變自元以來的這個畫法原則（圖10）。像《江隄晚景圖》中爲了描繪險峭的山景，卻用原本描繪圓而平靜山容的披麻皴，在繪畫史上是不合理的。換句話說，用南方體系的畫法來描繪北方體系的畫，會產生地理上混淆的矛盾。這是大千第四個敗筆。本來要表現江南地方被樹木覆蓋的圓錐形山時（董源

《瀟湘圖》是江南畫的典型例子），本身構築在大石堆上，不會覺得不自然。幾乎唯一的例外可能是陳汝言的《羅浮山樵圖》（圖11，Cleveland Museum of Art），大千曾參考過這張畫吧。再者，從山頂延伸下來呈S字形的山脊，以細線向左右分割，這亦是別處没有的奇妙畫法（圖12）。這個部分的披麻皴，讓人覺得像金屬線一樣硬的質感，欠缺柔和，可能是畫家想要表現岩石肌理的畫法。但是，像我在前面反複説過的，全體只有岩石構成的山，是奇怪的。從《江隄晚景圖》中感受到的失調感，以及可以證實成畫時間之新近的現代性造形感覺，像這樣的矛盾是不合理的原因之所在。

大千的故居，從故宮博物院徒步約十五分左右，現在已開放爲記念館。有一回，前副院長江兆申拜訪大千，正欣賞著掛在客廳的《江隄晚景圖》時，大千從背後走近悄聲問道：「這幅和趙雍的畫很像吧？」。「我當時嚇了一跳，不知道該如何回答，因爲我心裏正有同樣的疑問。」⑤

趙雍是元朝趙孟頫的次子，他的真跡還没被確實的鑑定過。但有幾幅畫被推定可能是出於趙雍親筆，或是畫風與趙雍很接近的，如《江山放艇圖》（圖13）（臺北故宮博物院藏）。《江山放艇圖》與《江隄晚景圖》相比較之下，兩者間有相當大的不同。《江山放艇圖》是很單調的正面性組織，無論是人物、船、或建築物都是；而且没有故事性及風俗畫的要素，沿襲有秩序的古典式三段法的作品。大山之間不管那一個主題，皆讓人感受到寂靜、細微的生命存在着。主山的高大，强調其沉靜的氣氛，與樹木及農舍强烈的大小對比表現，更增加這幅畫的安定感及寧靜感。而《江隄晚景圖》中被指出的失調感、與畫法之新，是在《江山放艇圖》中找不到的。因這兩幅畫没有共通點，所以《江隄晚景圖》的作者應該不可能是趙雍。

《江隄晚景圖》中必須注意的是，不論遠近，畫中主題皆用同樣異常的透明度明晰地描繪着母題。圖4雖然是摹本，但卻如同原畫般，非常清楚的描繪出母題的輪廓。

以下不算是論證，而是我的推測。雖然只是推測，但如果不是這樣的話，《江隄晚景圖》就無法完成。張大千没見過《山莊高逸圖》嗎？《山莊高逸圖》像清朝的畫院畫家所作的摹寫本。全部的母題必須用同樣的透明度明晰地臨摹，絶不允許畫中留下任何馬虎之處。這是照清朝畫院的方式所作的複製畫。《江隄晚景圖》的母題亦是依照同樣的理念所製成的。

---

⑤ 汪兆申，〈悼大千居士〉，收於寧夏回族自治區政治協商會議文史資料研究委員會編，《張大千生平與藝術》（中國文史出版社，1988），頁16。

臺灣大學學術期刊資料庫

《山莊高逸圖》的母題與《江隄晚景圖》中母題的種類、人物的數目都相呼應。但是若要說《江隄晚景圖》是源自於《山莊高逸圖》的話，在大體的構圖上卻又相差的太遠。《江隄晚景圖》的構圖法，從主山的左肩部分出發，作成放眼眺望遠山的樣子，這大概是大千從他也曾看過的董源《龍宿郊民圖》（臺北故宮博物院）中所得的靈感吧。《江隄晚景圖》組成的內容並不只一張，而是從數張古畫中，合成得來。

重要的是，大千在看過《山莊高逸圖》中母題明晰的表現後，就以爲「宋畫都是這一類型」。因而秉著這樣的信念，在《江隄晚景圖》中作了相同的描繪。除了這個推想之外，沒有辦法可以適當的說明《江隄晚景圖》中所表現的特色。

總之，張大千必定相信《山莊高逸圖》是十一世紀北宋畫家郭熙的真跡。不過，不論是在一九三八年，或一九四五年，當時大千用這張畫來作摹本的學問環境尚未完備，因此大千將《山莊高逸圖》視爲真跡，拿來製作，並不是他的錯失，而應該說是受了當時狀況的限制。

《江隄晚景圖》是大千稱意的作品，他據此所作的模寫本，就不只四件。⑥

梅雲堂藏《擬古冊》第六圖的縮本，在自由的筆觸中，一掃現在筆者議論的種種問題（比如酒旗就沒有了），好的沒話說。這是大千的作品中，筆者最喜歡的一件。

四、

傅申教授所收集大千仿董源的作品一共有二十二件，⑦ 全都是以仿董源爲名，可是其中卻有十六件作品與董源無關。舉三件爲例，《臨北苑松泉圖》（1945，圖14）、《臨王蒙仿董源太乙觀泉圖》（1946，圖15）、《仿董源山寺浮雲圖》（1947，圖16），這三件都有仿董源的題記，但卻沒有任何與董源畫作有關的跡象。這說明了大千對董源的理解是曲折複雜而斷裂的。如果不是這樣的話，是無法呈現出這麼不一致且多樣的畫面。這若與大千仿石濤畫的一致性畫面相比較，就可一目了然。

筆者要舉出一九五〇年代另一種系統的「董源畫」。名爲傳董源《溪山行旅圖》的大幅山水。在一九九二年Kansas City的Nelson-Atkins

⑥　同注④

⑦　參照註②的附圖。

Museum舉行了大型的展覽會，在圖錄：《董其昌的世紀》⑧ 中有我的論文〈有關董其昌對唐宋畫之鑑賞力〉（"Tung Ch'i-ch'ang's Connoisseurship in T'ang and Sung Painting"），在文章中，我弄錯此圖與《宋元人縮本畫冊》（臺北故宮博物院藏・又稱《小中現大畫冊》）其中一圖的關係，而將《溪山行旅圖》誤以爲是《縮本畫冊》的原本。筆者必須刪除《董其昌的世紀》一書中100-101頁的相關部分。

《溪山行旅圖》爲故陳仁濤氏在日本購得的一巨幅畫作，裝裱也是在日本完成的。至今已不知去向了，但在原來裝畫的盒子上，有一九五四年內藤晴川先生的題字：「大正初年高島北海從中國請來、晚年割愛給弟子峰村北山」。高島北海（1846～1931）是身爲日本文展審查員的日本畫家，可是，峰村就不知是何人了。這幅畫是張大千從《縮本畫冊》（當時已發行單行本）中臨摹來的假畫。內藤晴川則是內藤湖南與晴川院狩野養信二人姓名所拼出來的假名。箱上題跋的紀年，一九五四年是意味著張大千作此畫的年代；而將董其昌稱爲華亭（出身地）等等，也不是日本人的文體。這幅畫所呈現的董源，也不是前面所述大千所畫的董源。陳氏購得此畫後，大爲狂喜，隔年（1955）二月十八日在香港的俱樂部舉行演講，而且相繼地刊行圖錄。類似這種技巧地掌握著收藏家的心理，所精心製作的假畫，近年來又再度地流入了日本。所以「仿董源」也可以用這種方式來實踐。

試以《臨董源萬木奇峰圖》（1967，圖17）加以說明。該圖所臨的原本已不知去向。可是溥心畬曾抱怨說：「我也沒有真正看過原畫，只是大千從巴西寄了張紙來，要我題上神品以及落款、蓋印，我都是被大千所利用了」，所以，應該是這幅沒有錯。這件摹本被視爲相當忠實地複製了原畫，如果只看摹本，《萬木奇峰圖》的原作應該可以斷定爲王昱、王宸等的作品。原畫製作的年代大概是乾隆十年左右到嘉慶初年。換言之，曾經被大千聲明要捨棄的四王末流，卻被他當成董源風格來摹仿。不只這件作品而已，前述與董源毫無關連的十六件「仿董源畫」，也說明了大千對董源的印象相當混亂。河源終究未能發現。

大千對董源混亂的認知，也可從大千的畫論中看出來。他的《畫說》中〈山水〉一節裏寫著：

董源畫樹，八面出枝，山石簡直有夕陽照著樣子。

⑧　*The Century of Tung Ch'i-ch'ang 1555-1636* (Kansas City: The Nelson-Atkins Museum of Art and The University of Washington Press, 1992)

臺灣大學藝術期刊資料庫

關同畫叢樹，有枝無幹，豈是平面的嗎？

「八面出枝」是大千將董其昌的「四面有枝爲難耳」與「古人畫，……故無八面玲瓏之功」（《畫禪室隨筆》卷二・畫訣）二句沒有關連的句子綜合在一起。「四面有枝」之意，看了董其昌的作品就能够了解，也就是樹幹上的樹枝像手指般地向四周生長延伸的狀態；八面並沒有什麼意義。「夕陽照著」則是根據明朝毛先舒撰《南唐拾遺記》中的：

董源畫《落照圖》，近視無功，遠觀村落杳然。

文中「近視……」是依據宋朝沈括《夢溪筆談》補遺而來，至少與山石是毫無關連的。而「關同……」引用自米芾的《畫史》：

關同，……石木出于畢宏，有枝無幹。

最後的「豈是平面的嗎？」想表達什麼意思，就不得而知了。這是大千文章中常有的特點。

再引用《畫說》中〈題畫〉的一小節：

董玄宰嘗說，題畫詩不必與畫盡合，但期補畫之空白，適當爲佳。此真行家言。

但是，董其昌並沒有說過這些話，這只是大千借用董其昌之名，表達個人的意見罷了。這文章說明了大千那種毫不在乎的個性。

大千仿董源的作品中，容易辨認的是，運用《瀟湘圖》所製作的作品。被描繪出自然曲線的穩重山容，層層重疊漸次深入的沙洲，强調廣闊空間的漁船，由這幾種組合而成的作品，我知道的有四件。舉三件爲例，每一幅都作於《瀟湘圖》購入後不久的一九四六年：《瀟湘水雲圖》（圖18）、《仿北苑瀟湘圖》（圖19）與《江渚奇峰》（圖20）。將母題與技法綜合呈現在同一畫上，是由董其昌所提出的理論：

皴法用董源麻皮皴，及瀟湘圖點子皴。樹用北苑子昂二家法。石法用大李將軍秋江待渡圖及郭忠恕雪景。（《畫禪室隨筆》，卷二。〈畫訣〉）

大千雖然也從《瀟湘圖》中，選出母題，重新組合；但卻只是普通的山水畫而已。橫卷形式的原畫被轉變成縱長的軸，所以就失去了原畫具有的寬廣視點，而仿董源的作品就成了只是有如設計圖般平凡的山水畫。

畫家在摹仿古畫筆法的同時培育自己的個性，這一方式是中國山水畫的不二法則。三件《仿瀟湘圖》可以證明大千以類似仿石濤畫作時，只將單純的母題組合而成的製作方式，這是不能創作出基於畫家資質而具有個性的山水畫。

「將母題組合而成的製作方式」是畫家本身建立自我個性的必要條件。董其昌將它變成一種自明的真理，而不必訴諸文章。大千無視元代以降的繪畫史，想一躍逼近董源，這是忽略了或沒能理解雖未訴諸文字的這一事實。

以董其昌爲例，上海博物館藏《秋興八景冊》（1620年）中的第三圖（圖21），很明顯地使用了黃公望《富春山居圖》裏的母題。（圖22）《秋興八景冊》與大千的「仿董源畫」不同之處是，董其昌除了臨摹黃公望畫的沙洲之外，不管在樹木或石塊上的表現，都洋溢著放恣的個性並掌握了整個畫面的氣氛。董其昌用纖細的線條畫成輪廓、隨意地橫排著的樹木、沒有被整理過上下遠近的空間、畫技的稚拙等，這一些並沒引起批判及中傷等問題。這種强調自我的主張，貫穿於整個畫面。董其昌畫中的這種非比尋常的個性，是大千畫所缺乏的。

譬如松濤美術館在一九九四年四月所舉行的特別展「橋本收藏・十八世紀的中國繪畫——以乾隆時代爲中心」的圖錄解說中，有錢杜的《燕園十六景》冊，其中的一幅《引勝巖圖》（圖23），我們試著看看他怎麼表現。畫中奇怪誇張的巨石是用披麻皴的細瘦線條畫成，樹木以及人物的表現都散發出一種黑色的幽默趣味。即使從鏤空的太湖石也可以明瞭，錢杜以董其昌爲習作的基礎，但另一方面卻捨棄了董其昌的抽象的硬實本質，而加入了吳派文人畫的纖細性，完成自我個性的表現。這是仿古的根本常道。就算大千具備了氣概與才能，該一鐵則仍然存在。前述之特別展中，在十八世紀確立自我風格的張崟、朱昂之等人，也都是與錢杜有著同樣的學習方式。

大千雖然將仿古對象的範圍，擴大到幾乎難以計數的程度，但他個人的山水畫形式，卻尚未確立。我認爲這是他仿董源卻未能達成圓滿的最大原因。

一九五七年六月，大千於巴西聖保羅廣大的八德園，指揮工人搬動庭石時，突然眼前發黑。可能是因糖尿病的宿疾引起了眼睛的併發症。以後他雖然健康尚可，但像以往那種精心製作的作品，卻不可能辦到。後來大千因從

臺灣大學學術期刊資料庫

大和繪中得來的靈感，不用筆線作畫，轉變成只有色面的潑彩山水畫。

如果沒有眼疾這個病變，大千在仿董源上說不定能夠發展出另外一片天地。可是，我們卻不能抱著太大的期待，因爲他在一九五〇、一九六〇年代仿董源畫的作品中，就算有過類似王蒙那種整體細密的畫風，但完全沒有對於董源畫作更深入探討的作品。

筆者突然在想，大千所謂的「河源」真的存在嗎？他將臨摹多次的《瀟湘圖》設定爲繪畫的根源，並從此出發，是否已經犯下了錯誤？在山那邊遙遠的天空，應該存在著所謂繪畫的源流，去那裡的似乎只有他自己一人而已，那是否就是張大千所懷抱的一個巨大幻影而已呢？

（簡妙如譯，謝明良校訂）

參考文獻

1. 傅申，〈上崑崙尋河源〉（大千與董源・張大千仿古歷程研究之一），張大千・溥心畬詩書畫學術討論會，臺北故宮博物院，1993。
2. 傅申，〈瀟陽的大千畫〉，《遼海文物學刊》，1989年，二期，遼寧省博物館。
3. 傅申，〈血戰古人的張大千〉（張大千六十年回顧展緣起與簡介），《雄獅美術》，250期（1992年）。
4. 傅申，〈張大千仿製李公麟吳中三賢圖的研究〉，《雄獅美術》，254期（1992年）。
5. 巴東，〈華府張大千學術研究會後記〉，《雄獅美術》，252期（1992年）。
6. 陳仁濤，《中國畫壇的南宗三祖》（香港：統營公司，1955）。
7. 謝家孝，《張大千的世界》（香港：徵信新聞報，1968）。
8. 《大風堂遺贈名蹟特展圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1983）。
9. 李永翹，《張大千年譜》（重慶：四川省社會科學院出版社，1987）。
10. 吳灝，〈鑑賞的故事〉，《名家翰墨》，第13期（1990年）。

臺灣大學藝術期刊資料庫

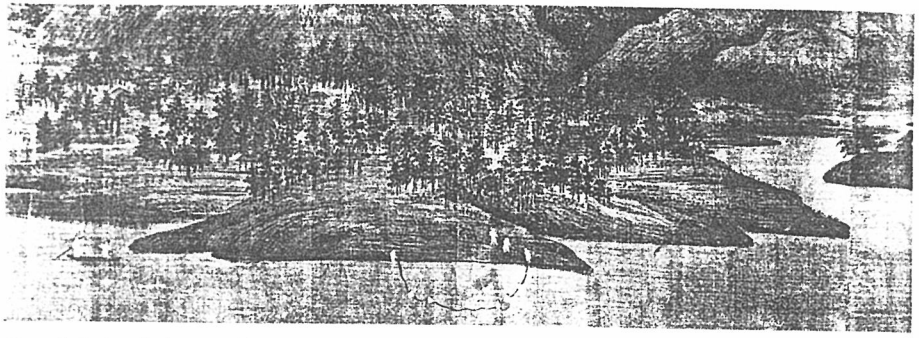


圖1　傳董源　《瀟湘圖卷》　部分　北京故宮博物院



圖2　張大千　《臨巨然江雨泊舟圖》　1949年　大風堂



圖3　張大千　《仿北苑華陽仙館圖》
大風堂



圖4　張大千　《江陵
晚景圖》　1950年
大風堂

臺灣大學 臺灣文學研究所 期刊



圖5　張大千　《江隄晚景圖》　部分

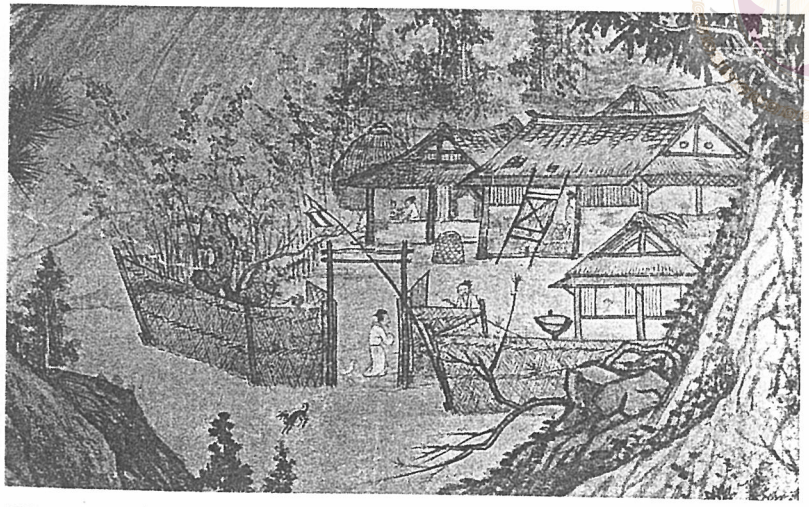


圖6　張大千　《江隄晚景圖》　部分



圖7　傳郭熙　《山莊高逸》　部分　臺北故宮博物院

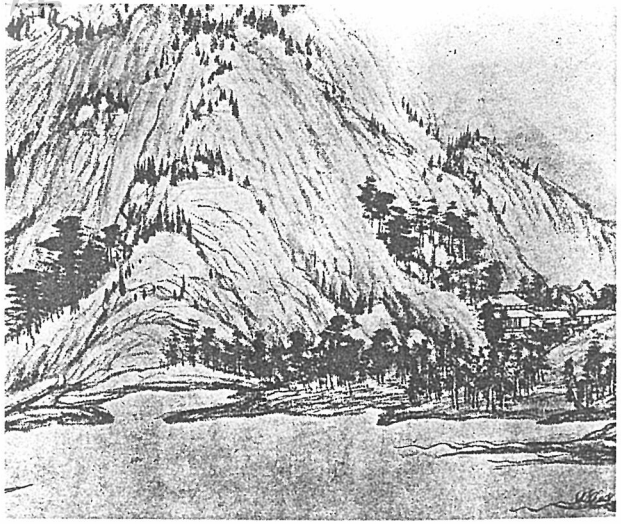


圖8　黃公望　《富春山居》　部分　臺北故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫



圖9　馬琬　品名不詳　景元齋



圖10　王翬　《仿王蒙夏山讀書圖》
1694年　臺北故宮博物院

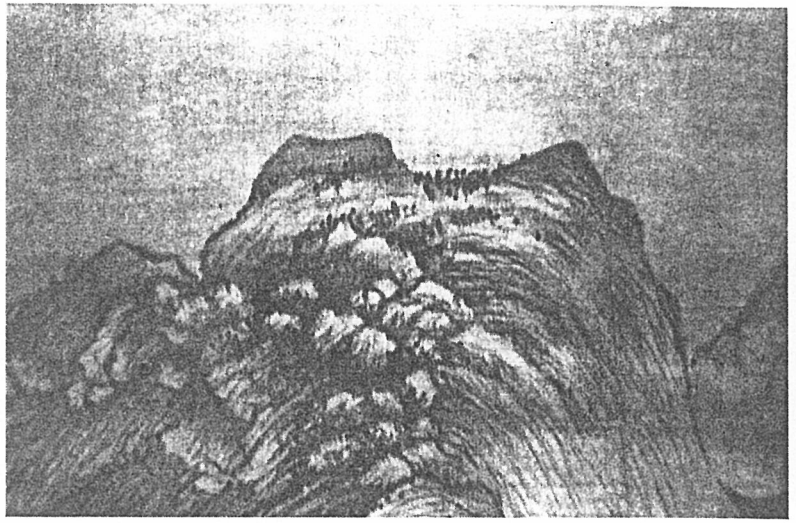


圖11　陳汝言　《羅浮山樵圖》　部分　Cleveland Museum of Art



圖12　張大千　《江陵晚景圖》　部分

臺灣大學 期刊資



圖13　趙雍　《江山放艇圖》
臺北故宮博物院



圖14　張大千　《臨北苑松泉圖》
1945年　現藏處不明



圖15　張大千　《臨王蒙仿董源太乙親泉圖》　1946年　現藏處不明



圖16　張大千　《仿董源山寺浮雲圖》
1947年　圖見《大千居士近作第一集》及蘇富比香港1992年10月拍賣目852號

臺灣人文學術期刊資料庫



圖17　張大千　《臨董源萬木奇峰圖》
1967年　香港《大千居士近作展覽》
第一圖



圖18　張大千　《瀟湘水雲圖》
1946年　香港蘇富比1989年5月拍
賣目45號



圖19　張大千　《仿北苑瀟湘圖》　1946－47年
現藏處不明



圖20　張大千　《江瀚奇峰圖》　蘇富比
1992年12月拍賣目150號

臺灣大學學術期刊資料庫



圖21　董其昌　《秋興八景冊》　上海博物館

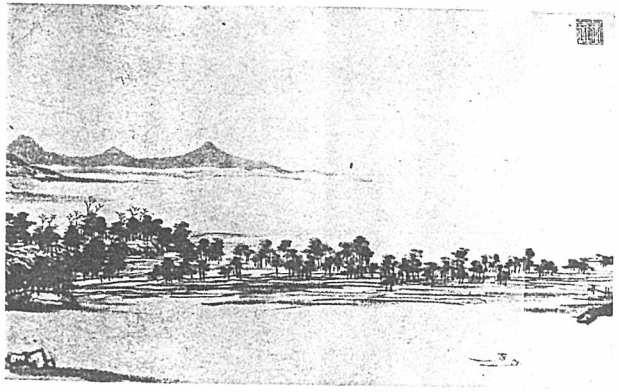


圖22　黃公望　《富春山居圖》　部分　1350年　臺北故宮博物院

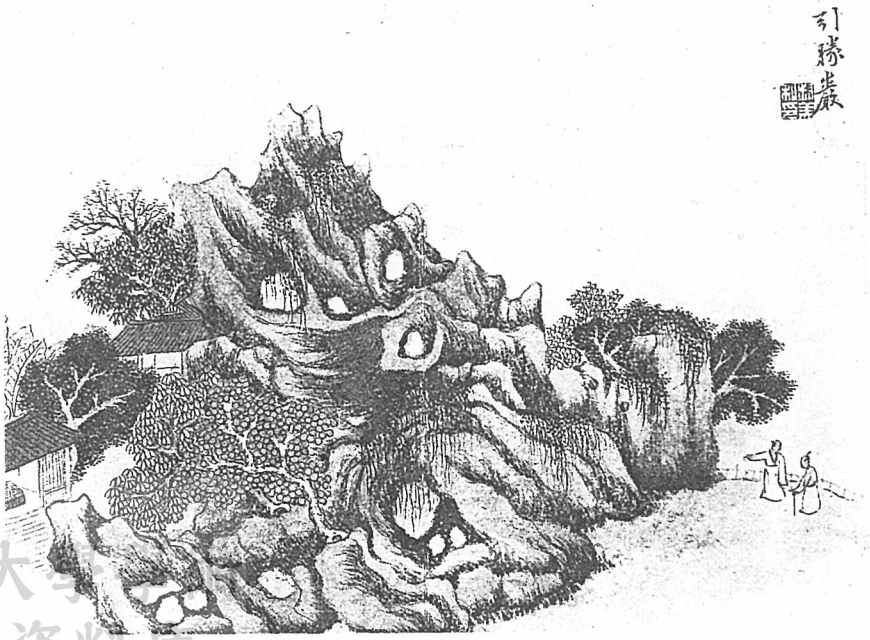


圖23　鋭社　《燕園十六景》之《引勝叢圖》　1829年　京都私人藏

臺灣大學 期刊資料庫